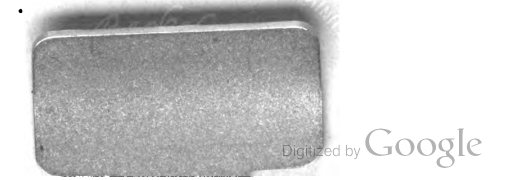






Darstellung und Kritik

der

ästhetischen Grundanschauungen Schopenhauers.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doctorwürde

bei der

hohen philosophischen Fakultät

der

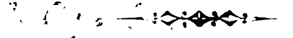
Grossherzoglich hessischen Ludwigs-Universität

zu Giessen

eingereicht von

Fritz Sommerlad

aus Offenbach a. M.



1895.

DRUCKEREI C. BRÖNING.

OFFENBACH a. M.

Darstellung und Kritik
der ästhetischen Grundanschauungen Schopenhauers.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doctorwürde

bei der

hohen philosophischen Fakultät

der

Grossherzoglich hessischen Ludwigs-Universität

zu

Giessen

eingereicht von

Fritz Sommerlad

aus Offenbach a. M.

1895.

DRUCKEREI C. BRÖNING.

Offenbach a. M.

Meinen Eltern.

Einleitung.

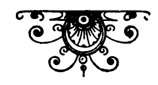
„Die Welt ist durch und durch Vorstellung — und sie ist durch und durch Wille" — dieser Satz spricht das Hauptergebnis der Philosophie Arthur Schopenhauers kurz aus. (Welt als Wille und Vorstellung, Ausgabe von Grisebach [Reclam] I, §1, Ende).

Und kurz erklärt heisst dies: Die Welt ist für uns Vorstellung, sie ist an sich Wille. — Der Wille aber bringt, wie Schopenhauer zu beweisen sucht, Leid und Qual, und eine Erlösung hiervon ist nur möglich durch relative oder absolute Aufhebung des Willens. Das letzte Ziel des Weisen ist so die Verneinung des Willens, die gänzliche Resignation des indischen Heiligen.

Aber ehe der Mensch noch zu diesem seinem letzten und wahren Heile gelangt, findet er in der trostlosen Wüste des Lebens d. h. des Leidens freundliche Oasen: er hat sie erreicht, sobald es ihm gelingt, sich selbst mit seinem Streben und Wollen ganz zu vergessen, und zwar dadurch, dass es ihm gelingt, sich rein erkennend zu verhalten. In der vom Willen völlig gereinigten Erkenntnis findet er wenigstens ein vorübergehendes Glück. Zu solchem Glücke führen ihn die Philosophie, die ihm sogar den Weg zu dem dauernden wahren Glücke bahnt, und die ästhetische Betrachtung. —

Die vorliegende Untersuchung stellt sich nun die Aufgabe, die Ästhetik Schopenhauers, wie er sie der Hauptsache nach im 3. Buche seines Hauptwerkes entwickelt hat, zunächst nach ihren Grundzügen darzustellen und daran eine Kritik der ästhetischen Grundanschauungen zu reihen. —

Kuno Fischers Buch über Schopenhauer erschien während der Abfassung dieser Abhandlung; da es nicht das Spezialgebiet der Ästhetik, sondern die gesamte Lehre Schopenhauers behandelt und ausserdem in der Kritik dieser Lehre sich auf einige wenige Hauptpunkte beschränkt, dürfte die hier unternommene Arbeit auch jetzt nicht überflüssig sein. — Die Dissertation von Klee: „Grundzüge einer Ästhetik nach Schopenhauer" (Rostock 1875) enthält keine Kritik, sondern nur eine Ausführung einzelner Gedanken des Philosophen.



I. Teil.

Darstellung.

I. Abschnitt.

Die ästhetische Anschauung.

Die Kunst bietet, wie bereits in der Einleitung angedeutet wurde, nach der Ansicht Schopenhauers eine, wenn auch immer nur transitorische Zuflucht vor der Not und Qual des Lebens. Diese Not und Qual stammt aus dem Willen, und die Kunst befreit eben davon, indem sie vom Willen befreit. Somit läge der Endzweck und die Bedeutung aller Kunst darin, den Menschen wenigstens vorübergehend von der Herrschaft des Willens zu erlösen. Aber dieses letzte Ziel der Kunst, die Befreiung vom Willen, ist nur eine Seite des durch sie Erreichbaren; sie verschafft uns ausserdem einen völlig deutlichen Einblick in das Wesen der Welt d. i. des Willens in seiner Erscheinung. Betrifft jene Seite ihrer Wirksamkeit das Subjekt, so wirft diese ein neues Licht auf das Objekt der Anschauung. Im ästhetischen Verhalten steht das willensfreie Subjekt dem Willen als Erscheinung klar erkennend gegenüber. Befreiung vom Willen also und tiefste Erkenntnis des Wesens des Willens in seiner Erscheinung bewirkt die Kunst. Worin besteht denn nun aber das, was Schopenhauer Kunst nennt? Mit einem Wort: in der Fähigkeit der ästhetischen Anschauung. Sie besteht in der Fähigkeit, das zu sein, was sie auch bewirkt: nämlich als willenloses Subjekt das ächte Objekt der Erkenntnis, das deutlichste Bild des Willens zu erfassen. So ist die Kunst zunächst eine besondere Erkenntnisart, die wieder nur möglich ist durch einen besonderen Zustand des erkennenden Subjekts. Und was sie selbst ihre Quelle nennen muss, diese deutlichste Erkenntnis des Wesens des Willens in seiner Erscheinung und dieses Freisein des Subjekts vom Willen, das kann sie auch vermitteln durch das Medium des Kunstwerks. Und während jene Fähigkeit, das Wesen der Erscheinung des Willens d. i. der Welt

aus der Welt selbst zu erfassen, die Gabe des **Genies** ist, so bedarf der nicht geniale Mensch, um das zu erfassen, was das Genie unmittelbar erfasst, eben des Kunstwerks als des durch den Künstler geschaffenen Mediums der Erkenntnis.

Es ist notwendig, jene beiden Seiten der ästhetischen Anschauung näher zu betrachten. Wir unterscheiden ein Objekt und ein Subjekt der ästhetischen Anschauung; jenes nennt Schopenhauer die Idee, dieses das reine willenlose Subjekt der Erkenntnis. Ich schildere zunächst das Objekt, im Anschluss an den Gang, den Schopenhauers Ausführungen selbst nehmen.

1.

Das Objekt der ästhetischen Anschauung: Die Idee.

Der Wille, das Ding an sich und somit das eigentliche Wesen der Welt, wird in der Erscheinungswelt für uns Vorstellung, Objekt unserer Anschauung; er objektiviert sich für das Bewusstsein. Diese Objektivation des Willens hat nun aber viele und zwar bestimmte Stufen, die gradweise deutlicher das Wesen des Willens in der Form der Erscheinung kundgeben. Ist nun auch die ganze Welt als Vorstellung eine grosse Masse von Erscheinungsformen des Willens, so gibt es unter ihnen doch Stufen der Objektivation des Willens, die ein weit treueres Bild seines Wesens abgeben als die dem Satze vom Grund unterworfenen; ja es gibt Objektivationsstufen, die das Wesen des Willens vollkommen deutlich abspiegeln — die adäquaten Objektivationsstufen, wie sie Schopenhauer nennt. Diese Objektivationsstufen stehen mithin zwischen dem Willen als dem Ding an sich, das völlig ausserhalb unserer Erkenntnissphäre liegt, indem es noch nicht Vorstellung geworden ist, und der Welt der einzelnen Dinge, die durch das principium individuationis für uns ersteht, in der Mitte; sie sind eine besondere Art von Vorstellungen, nämlich vom principium individuationis freie Vorstellungen. Vorstellungen dieser Art sind aber dasselbe wie die Platonischen **Ideen**. Das Wesen dieser Platonischen Ideen scheint Schopenhauer am kürzesten und bündigsten in der Stelle des Diogen. Laert. III, 12 ausgedrückt zu sein: ὁ Πλατων φησι, ἐν τῃ φυσει τας ἰδεας ἑσταναι καθαπερ παραδειγματα· τα δ'αλλα ταυταις ἐοικεναι, τουτων ὁμοιωματα καθεστωτα. (Plato ideas in natura velut exemplaria dixit subsistere; cetera hiss esse similia, ad istarum similitudinem consistentia); wozu von Seiten Schopenhauers die Erklärung gefügt wird: „Ich verstehe unter Idee jede bestimmte und feste Stufe der Objektivation

des Willens, sofern er Ding an sich und daher der Vielheit fremd ist, welche Stufen zu den einzelnen Dingen sich allerdings verhalten wie ihre ewigen Formen oder ihre Musterbilder.“ —

Die Ideen sind also allerdings Vorstellungen und zwar anschauliche Vorstellungen; aber sie ermangeln aller übrigen Formen der Erscheinungen, durch die sich die sichtbare Welt uns darstellt, ausser einer: der des Objektseins für ein Subjekt. Sie sind eine Objektität des Willens wie alle Vorstellungen — aber sie sind die erste unmittelbarste Objektität des Willens: sie sind, frei von principium individuationis, zeit- und raumlos — also ohne Wechsel und Vielheit. (vergl. W. a. W. u. V. Ausg. v. Grisebach, I, § 25, S. 186, 187. § 32, S. 240. § 30, S. 233. § 49, S. 311.) —

Insofern nun aber die Ideen dem Satze vom Grunde nicht unterworfen sind, stehen sie ganz ausserhalb der individuellen Erkenntnissphäre, die an den Satz vom Grunde gebunden erscheint. Wie, so muss man fragen, ist es denn nun möglich, die Ideen trotzdem zu erkennen? — Der Intellekt, der im Dienste des Willens steht, erkennt, wie Schopenhauer im II. Band der angeführten Ausgabe, Kapitel 29, S. 427 sagt, eigentlich blose Beziehungen der Dinge; zunächst ihre Beziehungen auf den Willen selbst, dann die der Dinge unter einander. Diese Auffassung der Beziehungen der Dinge unter einander geschieht nur noch mittelbar im Dienste des Willens. Sie bildet daher den Übergang zum vom Willen ganz unabhängigen rein objektiven Erkennen. Im letzteren Falle erkennt der Intellekt im einzelnen Dinge blos das Wesentliche: die Gattung desselben: dies ist aber die Idee. Eine solche Erkenntnis kann aber nur von einem nicht mehr individuell erkennenden (d. h. nach dem Satze vom Grund erkennenden) Subjekte ausgehen, und dieses ist nun eben das Subjekt der ästhetischen Anschauung, dessen Wesen im nächsten Abschnitte darzustellen ist.

2.

Das Subjekt der ästhetischen Anschauung: Das willenlose Subjekt des Erkennens.

Das Subjekt, dem es möglich sein soll, die Idee zu erkennen, also ästhetisch anzuschauen, unterscheidet sich völlig von dem gewöhnlichen Subjekte der Erkenntnis. Erkennt letzteres nämlich nur als Individuum, so erkennt jenes nicht mehr individuell. Worin besteht nun aber der Unterschied zwischen den Erkenntnis- und Anschauungsweisen beider?

Die Erkenntnis des Menschen ist im gewöhnlichen Leben dem Satze vom Grund unterworfen. Das ist aber so zu verstehen: Das Erkennen selbst gehört zur Objektivation des Willens, und zwar auf ihrer höheren Stufe, und die Sensibilität, Nerven, Gehirn sind eben nur, wie andere Teile des organischen Wesens, Ausdruck des Willens in diesem Grade seiner Objektität, und daher sind die durch sie entstehenden Vorstellungen auch ebenso zum Dienste des Willens bestimmt als ein Mittel zur Erreichung seiner jetzt komplicierteren Zwecke, zur Erhaltung eines vielfache Bedürfnisse habenden Wesens. Ursprünglich also und ihrem Wesen nach ist die Erkenntnis dem Willen durchaus dienstbar, und wie das unmittelbare Objekt, welches mittels Anwendung des Gesetzes der Kausalität ihr Ausgangspunkt wird, nur objektivierter Wille ist, so bleibt auch alle dem Satze vom Grunde nachgehende Erkenntnis in einer näheren oder entfernteren Beziehung zum Willen. Denn das Individuum findet seinen Leib als Objekt unter Objekten, zu denen allen derselbe mannigfaltige Verhältnisse und Beziehungen nach dem Satze vom Grunde hat, deren Betrachtung also immer, auf näherem oder fernerem Wege, zu seinem Leibe, also zu seinem Willen, zurückführt. Da es der Satz vom Grunde ist, der die Objekte in diese Beziehung stellt, so wird die diesem dienende Erkenntnis auch ausschliesslich darauf hinauskommen, von den Objekten eben die durch den Satz vom Grunde gesetzten Verhältnisse kennen zu lernen, also ihren mannigfaltigen Beziehungen in Zeit, Raum und Kausalität nachgehen (vgl. W. a. W. u. V. I, § 33). — Diese Erkenntnis erfasst denn auch von den Objekten eigentlich nichts weiter als ihre Relationen; sie erkennt die Objekte nur, sofern sie zu dieser Zeit, an diesem Ort, unter diesen Umständen, aus diesen Ursachen, mit diesen Wirkungen da sind, mit einem Wort: als einzelne Dinge; und höbe man diese Relationen auf, so wären ihr auch die Objekte verschwunden, eben weil sie übrigens nichts an ihnen erkannte (ebd.). Eine Erkenntnis des eigentlichen Wesens der Dinge, der Idee, ist also auf diesem Wege nicht erreichbar. Diese ganze hier geschilderte Art der Erkenntnis ist aber die des Individuums als Subjekts der Erkenntnis. Das Individuum als solches erkennt nur einzelne Dinge; denn das Individuum ist das Subjekt des Erkennens in seiner Beziehung auf eine bestimmte einzelne Erscheinung des Willens, und dieser dienstbar. Diese einzelne Willenserscheinung ist als solche dem Satze vom Grund unterworfen: alle auf dasselbe sich beziehende Erkenntnis folgt daher auch dem Satze vom Grunde (ebd. S. 245).

Worin besteht nun aber die nicht individuelle Erkenntnisweise, die den völligen Gegensatz zu der hier gekennzeichneten

bildet und deren Subjekt nicht mehr Individuum, sondern reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subjekt der Erkenntnis ist, das nicht mehr unter dem Satze vom Grunde steht, das nicht mehr einzelne Dinge, sondern Ideen erkennt? — Sie muss zunächst in einer Erkenntnisweise bestehen, die nicht mehr im Dienste des Willens steht, die nicht mehr die Beziehungen der Dinge auf den Willen aufzufinden sucht, was ja der Intellekt, der die Erkenntnis vermittelt, als ursprünglicher Diener des Willens, für gewohnlich zu thun hat. Eine solche Erkenntnisweise darf nicht mehr dem Satze vom Grunde folgen, nicht mehr also nach dem Wo, dem Wann, dem Warum und dem Wozu an den Dingen fragen — denn in allem diesem ginge sie nur den Relationen der Dinge nach, deren letztes Ziel immer die Relation zum eigenen Willen ist — sie muss sich vielmehr vom Satze des Grundes frei machen, alle Beziehungen des Objekts zum Willen vergessen und darf nur noch fragen nach dem Was der Dinge; sie muss also die Dinge anschauen und zu erkennen streben, wie sie sich ohne alle Beziehungen zum Willen ausnehmen. In diesem Falle aber ist der Träger einer solchen Erkenntnisweise nicht mehr Individuum — denn einem solchen ist, wie oben bemerkt worden ist, solche Erkenntnis verschlossen — und der Intellekt ist in diesem Falle, wo solche Anschauungsweise gelingt, nicht mehr im Dienste des Willens, sondern von diesem völlig frei — als freier Herr betrachtet er die Dinge, nicht mehr in ihren Beziehungen zu seinem früheren Tyrannen, sondern nach dem, was sie sonst, an sich sind — und was sind sie da? Adäquate, deutlichste Erscheinungen des Willens — Ideen. Das Subjekt aber, das also erkennt, ist das reine willenlose Subjekt der Erkenntnis: es ist das Subjekt der ästhetischen Anschauung. — Um also zu einer solchen Erkenntnisweise sich zu erheben, bedarf es der Losreissung des Intellekts vom Dienste des Willens. Nun kann diese natürlich nicht mit Hülfe des Willens vorsichgehen — vielmehr muss der Intellekt aus eigener Kraft über den Willen Herr werden; und er kann das, wenn auch für gewöhnlich nur auf kurze Zeit. Vorübergehend kann eine solche rein anschauende Thätigkeit den Willen gänzlich zurückdrängen, sodass kein strebendes, Beziehungen zum Willen suchendes Individuum mehr da ist, sondern das Subjekt der Anschauung im angeschauten Objekte völlig aufgeht. Solche Anschauung ist aber stets das Resultat eines Kampfes zwischen Intellekt und Willen, und letzterer wird nach vorübergehender Niederlage immer wieder Herr werden über seinen von ihm ursprünglich geschaffenen Diener. Bei den meisten Menschen ist eine Vorherrschaft des Intellekts höchstens momentan möglich, bei besonderen Menschen hat der

Intellekt, die anschauende Gehirnthätigkeit, eine besondere Stärke, und hier dauert dann seine Herrschaft länger. Solche Menschen sind aber genial; ein Genie ist der Mensch, der die Fähigkeit hat, länger — und zweitens auch leichter — diesen Zustand festzuhalten. Auch leichter — denn ihm ist es vergönnt, unmittelbar durch die Anschauung der ihn umgebenden Welt in jenen Zustand der reinen Kontemplation zu gelangen, während es für den gewöhnlichen Menschen eines Mittels bedarf, das ihm die Befreiung vom Willen und damit die Erkenntnis der Idee ermöglicht — nämlich des vom Genie aus seiner willensbefreiten Anschauung der Ideen geschaffenen Kunstwerkes, dessen Wesen wir nunmehr näher zu betrachten haben.

II. Abschnitt.

Die Kunst und das Kunstwerk.

Genial ist der Mensch, der als Subjekt der ästhetischen Anschauung d. h. also als willensfreies Subjekt unmittelbar das Objekt der ästhetischen Anschauung, die Idee, erkennt. Ein solcher Mensch aber mag blicken, wohin er will, so wird sich ihm, vorausgesetzt, dass er sich in diesem Augenblicke genial verhält — denn auch im Genie ist jene oben erwähnte Vorherrschaft des Intellektes über den Willen nur zeitweilig vorhanden — allenthalben Stoff ästhetischer Anschauung darbieten oder besser gesagt, er wird aus der ihn umgebenden Welt das Wesentliche, die Idee, herauslesen. — Nun ist aber jeder Gegenstand, der Objekt der ästhetischen Betrachtung ist, schön. Damit ist zweierlei gesagt: erstens, dass uns sein Anblick objektiv macht, sodass wir reines, willenloses Subjekt des Erkennens werden; zweitens, dass sich in ihm die Idee ausspricht. Danach ist oder kann aber jeder Gegenstand schön genannt werden, sofern sich der Wille in jedem Gegenstande objektiviert, also Idee ist, und jeder Gegenstand rein objektiv — wenn vom willenlosen Subjekte der Erkenntnis angeschaut — betrachtet werden kann. Gradunterschiede der Schönheit entstehen aber dadurch dass bei dem einen Gegenstande die rein objektive Betrachtung erleichtert, unter Umständen sogar erzwungen, bei dem andern aber erschwert wird. Solche Erleichterungen sind teils dadurch möglich, dass das einzelne Ding durch das deutliche Verhältnis seiner Teile die Idee seiner Gattung rein ausspricht, wodurch eben der Übergang vom Einzelnen zur Idee sich herstellt, teils dadurch, dass die in dem Gegenstande selbst erscheinende Idee auf einer hohen Stufe der Objektität steht, wodurch sie bedeutend und vielsagend ist.

Das Wohlgefallen am Schönen geht nun bald mehr aus der deutlichen Erkenntnis der Idee hervor — hierin liegt die objektive Seite des ästhetischen Genusses — bald mehr aus dem Selbstbewusstsein des Erkennenden als reinen willenlosen Subjekts der Erkenntnis — das ist seine subjektive Seite. Ob die eine oder andere Seite vorherrscht, hängt davon ab, ob die intuitiv aufgefasste Idee eine höhere oder niedere Stufe der Objektität des Willens ist; im ersteren Falle wird die Auffassung der Idee die Hauptquelle des ästhetischen Genusses sein, im andern die Freude am willenlosen reinen Erkennen. — Zur subjektiven Seite des ästhetischen Genusses gehört nun auch der Eindruck des Erhabenen. Solange das Entgegenkommen der Natur, die Bedeutsamkeit und Deutlickeit ihrer Formen, aus denen die in ihnen individualisierten Ideen den Beschauer ansprechen, es sind die ihn aus der dem Willen dienstbaren Erkenntnis in die ästhetische Kontemplation erhebt — solange ist es blos das Schöne, was auf ihn wirkt, und das Gefühl der Schönheit, was erregt wird. Wenn aber jene Gegenstände ein feindliches Verhältnis gegen den menschlichen Willen überhaupt, wie er in seiner Objektität, dem menschlichen Leibe, sich darstellt, haben; der Betrachter zugleich aber dennoch nicht auf dieses seine Aufmerksamkeit richtet, sondern sich mit Bewusstsein davon abwendet und somit die dem Willen furchtbaren Gegenstände als reines willenloses Subjekt der Erkenntnis ruhig kontempliert: dann ist er im Zustande der Erhebung; es erfüllt ihn das Gefühl des Erhabenen. —

Das eigentliche Gegenteil des Erhabenen ist das Reizende. Im Gegensatze zu jenem zieht es den Beschauer aus dem Zustande reiner Kontemplation herab, indem es seinen Willen nach Gewährung und Erfüllung aufreizt. — Das Ekelhafte ist das Negativ-Reizende. Es erregt den Willen ebenfalls, indem es ihm Gegenstände seines Abscheus vorhält. —

Wenn nun auch das Genie am leichtesten zu dem ästhetischen Anschauen gelangt und diese am längsten festhält, so hat doch beinahe jeder Mensch die Fähigkeit, ästhetisch anzuschauen; nur wird es ihm, da eben sein Intellekt leichter unter den Willen sich beugt, unendlich viel schwerer werden, zu jenem Zustande zu gelangen. Daher wird es dem gewöhnlichen Menschen, wenn anders er jemals das Bedürfnis fühlt, aus dem Frohndienste des Willens für einige Zeit erlöst zu werden, einen Trost bieten, wenn man ihm das Zustandekommen jenes erstrebten Zustandes der willenlosen Erkenntnis und der Anschauung der Idee erleichtert. Dies geschieht aber durch das Kunstwerk. Der Erzeuger des Kunstwerks ist der geniale Mensch, der die Fähigkeit zu einer im Objekte ganz aufgehenden

reinen Kontemplation besitzt, und zwar nicht nur auf Augenblicke, sondern anhaltend (d. h. immer doch nur auf gewisse Zeit), und der diese Kontemplation mit soviel Besonnenheit thut, als nötig ist, um das Aufgefasste durch überlegte Kunst zu wiederholen — somit also der geniale Mensch, der auch wieder genial gestalten kann, was er genial geschaut hat — der Künstler. — Eine wesentliche Beihülfe leistet nun dem Künstler als dem schaffenden Genie die Phantasie, ja sie ist ihm unentbehrlich; denn da die Idee anschaulich, nicht abstrakt ist (hierdurch ist sie so ganz verschieden vom Begriffe), so wäre die Erkenntnis des Genies auf die Ideen der seiner Person wirklich gegenwärtigen Objekte beschränkt und abhängig von der Verkettung der Umstände, die ihm jene zuführen. Die Phantasie setzt ihn aber in den Stand, aus dem Wenigen, was in seine wirkliche Apperception kommt, alles übrige zu konstruieren. — Nun kann also der Künstler durch sein Werk auch uns einen Blick in die Welt der Ideen thun lassen und uns vorübergehend auf diese Weise zum reinen willenlosen Subjekt machen; er lässt uns durch seine Augen gleichsam in die Welt blicken; dass er diese Augen hat, ist das Angeborene bei ihm; dass er sie uns geben kann, ist das Erworbene, das Technische. —

Das Kunstwerk nun bereitet uns das, was man ästhetischen Genuss nennt, der in der durch die Kunst vermittelten Zurückdrängung des Willens besteht, die wieder zur Bedingung oder besser zum Korrelat hat die Anschauung der Idee; denn diese Zurückdrängung des Willens ist — wegen des Wesens des Willens — zugleich Zurückdrängung des Leidens und insofern bereitet sie Lust und Genuss. — Durch zweierlei Umstände erleichtert nun aber das Kunstwerk das Zustandekommen jenes oben geschilderten rein kontemplativen Zustandes, in dem die Idee erkannt wird. Erstens nämlich hebt der Künstler im Kunstwerke das Wesentliche hervor und sondert das Unwesentliche aus, sodass die Gegenstände der Darstellung deutlicher und charakteristischer vor Augen treten; zweitens aber wird diese Erleichterung auch dadurch geschaffen, dass das Objekt der Betrachtung als Kunstwerk nicht mehr im Gebiete der Dinge liegt, die einer Beziehung zum Willen fähig sind, indem es kein wirkliches Ding, sondern nur ein Bild ist; hierdurch wird das Schweigen des Willens, das zur rein objektiven Betrachtung erforderlich ist, am sichersten erreicht.

Der nächste Zweck also aller Kunst ist die Darstellung der Ideen, mittelbar aber bewirkt sie, dass der Beschauer willensfrei wird, was ich oben im Eingange der Abhandlung als letztes Ziel der Kunst bezeichnet habe. — Die einzelnen Künste führen uns in ihren Werken die Ideen vor; und wie die

Ideen als Objektitäten des Willens sich gradweise abstufen, so lässt sich auch in den einzelnen Künsten, die diese verschiedenen Objektivationsstufen vorführen, eine solche Abstufung erkennen. Nur eine Kunst muss von allen andern scharf gesondert werden, da sie mit ihnen jenes Gemeinsame, die Darstellung der Idee, nicht teilt — die Musik. — Ich führe daher im ersten Kapitel dieses Abschnittes nunmehr jene Reihenfolge der anderen Künste vor, während ich der Musik, als ganz einzigartiger Kunst, ein besonderes Kapitel widmen muss.

1.

Die Künste, die die Ideen darstellen.

Auf die Frage: was eignet sich als Mittel, die Ideen im Kunstwerke darzustellen, antwortet Sch. zunächst negativ: „Nicht die Materie als Materie." Denn da sie, nach seinen weiteren Ausführungen, durch und durch Kausalität ist, diese aber eine Gestaltung des Satzes vom Grund ist, den die Erkenntnis der Idee wesentlich ausschliesst, so kann die Materie nicht Gegenstand der Darstellung in der Kunst sein. Vielmehr ist sie als gemeinsames Substrat aller einzelnen Erscheinungen der Ideen das Verbindungsglied zwischen Idee und Erscheinung; jede Idee muss aber in ihrer Erscheinung, da sie in die Form des Satzes vom Grunde eingegangen ist, an der Materie, als Qualität derselben, sich darstellen. Und da nun also umgekehrt jede Qualität der Materie immer Erscheinung einer Idee ist, so ist diese Qualität auch einer ästhetischen Betrachtung, d. h. der Erkenntnis dieser in ihr erscheinenden Idee fähig (W. a. W. u. V. I, § 43). So kann also die Qualität der Materie sehr wohl Gegenstand der Kunst sein.

Die einzelnen Künste stellen nun in ihren Kunstwerken die verschiedenen Stufen der Objektität des Willens in der Reihenfolge von unten nach oben folgendermassen dar:

Die niedrigsten Stufen der Objektität des Willens, d. h. der Ideen, will die Baukunst zu deutlicher Anschauung bringen, nämlich Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte; daneben auch Licht. Schon auf dieser Stufe offenbart sich das Wesen des Willens in seiner Zwietracht mit sich selbst; im Kampfe nämlich zwischen Schwere und Starrheit. Diesen auf mannigfaltige Weise hervortreten zu lassen, ist Aufgabe der Architektur als (schöner) Kunst. Sie löst diese Aufgabe, indem sie jenen unvertilgbaren Kräften den kürzesten Weg zu ihrer Befriedigung benimmt und sie durch einen Umweg hinhält; hierdurch wird der Kampf ver-

längert und das unerschöpfliche Streben beider Kräfte sichtbar gemacht. — Zugleich hat die Baukunst noch die Bestimmung, das der Schwere und Starrheit entgegengesetzte Wesen des Lichtes zu offenbaren. Indem dieses von den grossen und undurchsichtigen scharf begrenzten Massen aufgefangen, gehemmt und zurückgeworfen wird, entfaltet sich seine Natur am reinsten.

Die nächsthöheren Stufen der Objektivation des Willens sind die Ideen, die sich in der vegetabilischen Natur aussprechen und die die schöne Gartenkunst wie die Landschaftsmalerei hervorzuheben sich bemühen. Im Gebiete der letzteren liegt auch die ganze Fülle der Ideen, die die erkenntnislose Natur überhaupt ausspricht.

In der Tiermalerei und Tierbildhauerei führt der Künstler uns wieder höhere Stufen der Objektivation des Willens vor: in ihren Darstellungen tritt jenes Wollen, das auch unsern Willen ausmacht, naiv und offen zu Tage; das Charakteristische der Gattung zeigt sich hier nicht mehr blos in den Formen, sondern spricht sich deutlich auch in Handlung, Stellung und Gebärde aus. Natürlich vermag schon die blose Betrachtung der Tierwelt selbst uns die Erkenntnis der hier waltenden Ideen zu ermöglichen: aber der Künstler erleichtert uns auch hier diese Erkenntnis durch sein Kunstwerk. —

Den höchsten Grad der Objektivation des Willens stellen die Ideen dar, deren Veranschaulichung die grosse Aufgabe der Historienmalerei und der Skulptur (als Darstellung der menschlichen Gestalt) ist. — Während auf der vorhergehenden Stufe das Charakteristische noch völlig eins mit dem Schönen war — da das Tier eben nur einen Gattungscharakter und keinen Individualcharakter hat —, so sondert sich nun bei der Darstellung des Menschen der Charakter des Individuums von dem der Gattung: dieser heisst Schönheit, jener Charakter im engeren Sinne. In der menschlichen Schönheit zeigt sich der objektivierte Wille auf der höchsten Stufe der Erkennbarkeit. Die menschliche Schönheit drückt sich aus in der Form: diese liegt allein im Raum uud hat keine notwendige Beziehung auf die Zeit. Aber auch die zeitliche Objektivierung des Willens d. h. die Handlung, und zwar die unmittelbare, die Bewegung, kann dem sich in ihr objektivierenden Willen rein und vollkommen entsprechen — oder auch sich umgekehrt verhalten. Im ersteren Falle geschieht dann die Bewegung mit Grazie, im letzteren ohne diese. Grazie ist also die entsprechende Darstellung des Willens durch seine zeitliche Erscheinung. —

Beim Menschen tritt das Charakteristische der Gattung und das des Individuums auseinander. Jeder Mensch stellt gewissermassen eine ganz eigentümliche Idee dar. Der Künstler

hat also nicht nur die Schönheit — als den Charakter der Gattung — sondern auch den Charakter des Individuums — den Charakter im engeren Sinne — darzustellen; den letzteren jedoch nur soweit, als er eine gerade in dem Individuum besonders hervortretende Seite der Idee der Menschheit darbietet. Dieser idealisch aufzufassende Charakter stellt sich sichtbar dar teils durch bleibende Physiognomie und Korporisation, teils durch vorübergehende Affekte und Leidenschaften, die sich in Mienen und Bewegungen zeigen. Es kommt nur darauf an, dass die Schönheit nicht durch den Charakter — das wäre Karrikatur — noch der Charakter durch die Schönheit — das wäre Bedeutungslosigkeit — aufgehoben wird. Nun kann weder ein Individuum noch eine Handlung für die Malerei ohne Bedeutung sein; in allen entfaltet sich mehr und mehr die Idee der Menschheit. Man hat hier die innere Bedeutsamkeit einer Handlung von der äusseren wohl zu unterscheiden. Die äussere ist die Wichtigkeit einer Handlung in Beziehung auf ihre Folgen für uns und in der wirklichen Welt — also nach dem Satze vom Grunde; die innere ist zu bemessen nach der Tiefe der Einsicht, die durch sie in die Idee der Menschheit eröffnet wird. Die Malerei lässt hier seltner hervortretende Seiten jener Idee an's Licht treten. Nur diese innere Bedeutsamkeit gilt in der Kunst; die äussere nur in der Geschichte. —

Bei Bildern hat man ferner die nominale Bedeutung von der realen zu unterscheiden: jene ist die äussere, aber nur als Begriff hinzukommende Bedeutung; diese die Seite der Idee der Menschheit, die durch das Bild für die Anschauung offenbar wird. —

Der Gipfel der Kunst in der Malerei ist erreicht da, wo sie den Willen in seiner freien Selbstentäusserung durch das grosse Quietiv darstellt: in den Bildern, die den ethischen Geist des Christentums darstellen, wo sich in den Mienen der Heiligen oder von Christus selbst der Widerschein der reinsten Erkenntnis, die hier Quietiv des Wollens geworden ist, darstellt. —

Ein Kunstwerk, das eine Allegorie darstellt, bedeutet etwas anderes als es im Bilde vor Augen führt. Durch die allegorische Darstellung soll immer ein Begriff bezeichnet und folglich der Geist des Beschauers von der dargestellten anschaulichen Vorstellung auf eine ganz andere abstrakte geleitet werden. Das entspricht aber nicht der Aufgabe der bildenden Kunst; darum ist die Allegorie hier zu verwerfen. —

Neben dem eigentlichen Zwecke der Malerei: die Auffassung der Ideen zu erleichtern, kommt ihr noch eine davon unabhängige Schönheit zu, die hervorgebracht wird durch die blosse Harmonie der Farben, das Wohlgefällige der Gruppierung, die

Verteilung von Licht und Schatten, den Ton des ganzen Bildes. Alles dieses befördert den Zustand des reinen Erkennens: es ist in der Malerei das, was in der Poesie die Diktion, das Metrum, der Reim; nicht das Wesentliche, aber das zuerst und unmittelbar Wirkende. —

Auch die Poesie hat die Aufgabe, Objektivationsstufen des Willens zu offenbaren. Freilich ist das in der Poesie unmittelbar durch's Wort Mitgeteilte nur (abstrakter) Begriff; aber die Poesie will doch in den Repräsentanten der Begriffe den Hörer, und zwar durch Inanspruchnahme seiner Phantasie, die Idee anschauen lassen. Um zur Anschauung überzuführen, müssen die Begriffe so zusammengestellt werden, dass ihre Sphären sich dergestalt schneiden, dass keiner in seiner abstrakten Allgemeinheit beharren kann, sondern dass statt seiner ein anschaulicher Repräsentant vor die Phantasie tritt. Diesem Zwecke dienen die Epitheta. Hülfsmittel der Poesie sind Rhythmus und Reim; sie befördern den Zustand des reinen Erkennens. — Vermöge der Allgemeinheit des Stoffes, dessen sich die Poesie bedient (der Begriffe), ist der Umfang ihres Gebietes sehr gross. Der Mensch, soweit er sich nicht nur durch seine blose Gestalt und den Ausdruck seiner Mienen, sondern durch eine Kette von Handlungen und sie begleitender Gedanken und Affekte ausspricht, ist ihr Hauptgegenstand. Ihr thut es hierin keine andere Kunst gleich, weil ihr dabei die Fortschreitung zu statten kommt, die den bildenden Künsten abgeht. Offenbarung der Idee, welche die höchste Stufe der Objektität des Willens ist: Darstellung des Menschen in der zusammenhängenden Reihe seiner Bestrebungen und Handlungen ist der grosse Vorwurf der Poesie. —

Diese Darstellung kann der Dichter entweder so ausführen, dass der Dargestellte zugleich auch der Darstellende ist; dies geschieht in der lyrischen Poesie, im Liede. Oder der Darzustellende ist vom Darstellenden ganz verschieden; dies ist der Fall in allen andern Gattungen der Poesie. In der Romanze drückt der Darstellende seinen eigenen Zustand noch durch Ton und Haltung des Ganzen in etwas aus; das Subjektive verschwindet schon mehr im Idyll, noch mehr im Roman, fast ganz im Epos und völlig im Drama. —

Im Liede geht das Wollen und das reine Anschauen der sich darbietenden Umgebung wunderbar gemischt durcheinander; es werden Beziehungen zwischen beiden gesucht und imaginiert; die subjektive Stimmung der Affektion des Willens teilt der angeschauten Umgebung und diese wieder jener ihre Farben im Reflexe mit. — In den mehr objektiven Dichtungsarten, dem Roman, Epos, Drama wird der Zweck der Offen-

barung der Idee der Menschheit besonders durch zwei Mittel erreicht: erstens durch richtige und tiefgefasste Darstellung bedeutender Charaktere; zweitens durch Erfindung bedeutender Situationen, an denen sie sich entfalten. — Die durchgängige Bedeutsamkeit der Situationen soll den Roman, das Epos, das Drama vom wirklichen Leben unterscheiden. Wir verlangen freilich einen treuen Spiegel des Lebens, der Menschheit, der Welt — aber verdeutlicht durch die Darstellung und bedeutsam gemacht durch die Zusammenstellung.

Der Zweck des Dramas ist die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens. Der Widerstreit des Willens mit sich selbst tritt hier am vollständigsten entfaltet furchtbar hervor. Am Leiden der Menschheit wird er sichtbar, das herbeigeführt wird teils durch Zufall und Irrtum, die als Beherrscher der Welt, und durch ihre bis zum Scheine der Absichtlichkeit gehende Tücke als Schicksal personificiert, auftreten; teils geht er aus der Menschheit selbst hervor durch die sich kreuzenden Willensbestrebungen der Individuen. Der Wille wird allmählich durch Erkenntnis zur Besinnung gebracht und gemildert; schliesslich führt die vollkommene Erkenntnis des Wesens der Welt, als Quietiv des Willens wirkend, die Resignation, das Aufgeben nicht blos des Lebens, sondern des Willens zum Leben selbst herbei. —

Unser Gefallen am Trauerspiele gehört nicht dem Gefühle des Schönen, sondern dem des Erhabenen an, ja, ist die höchste Stufe desselben. — Was allem Tragischen den eigentümlichen Schwung zur Erhebung giebt, ist das Aufgehen der Erkenntnis, dass die Welt, das Leben kein wahres Genügen gewähren können, mithin unserer Anhänglichkeit nicht wert sind. —

Das Lustspiel enthält die Aufforderung zur fortgesetzten Bejahung des Willens; es besagt, im Resultate, dass das Leben im ganzen recht gut und besonders durchweg kurzweilig sei. Freilich aber muss es sich beeilen, im Höhepunkt der Freude den Vorhang fallen zu lassen, damit wir nicht sehen, was nachkommt. —

Hiermit sind der Hauptsache nach die Künste berührt, die die Absicht haben, die Ideen möglichst deutlich darzustellen. Es bleibt nur noch die eine Kunst übrig, die sich nicht in diese Folge einreihen lässt, da sie eben etwas ganz anderes als die erwähnten Künste darstellt — die Musik.

2.

Die Musik.

In dem systematischen Zusammenhange der Darstellung der Künste bei Sch. findet die Musik keine Stelle. Sie steht

ganz abgesondert von allen. Es lässt sich in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgend einer Idee in der Stufenfolge der Wesen erkennen; sie ist aber dennoch eine so grosse und herrliche Kunst, dass die Definition von Leibniz, sie sei ein exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi gewiss ihr Wesen nicht erschöpfend ausdrückt. Sie muss sich aber zur Welt, in irgend einem Sinne, wie Darstellung zum Dargestellten, wie Nachbild zum Vorbilde verhalten; das lässt sich aus der Analogie mit den übrigen Künsten schliessen, denen allen dieser Charakter zukommt und mit deren Wirkung auf uns die ihrige im ganzen gleichartig, nur stärker, schneller, notwendiger, unfehlbarer ist. Auch muss wohl jene ihre nachbildliche Beziehung zur Welt eine sehr innige, unendlich wahre und richtig treffende sein. Wird sie doch von jedem augenblicklich verstanden und giebt eine gewisse Unfehlbarkeit zu erkennen, dadurch nämlich, dass ihre Form sich auf ganz bestimmte, in Zahlen auszudrückende Regeln zurückführen lässt, von denen sie gar nicht abweichen kann, ohne gänzlich aufzuhören, Musik zu sein. — Der Vergleichungspunkt zwischen der Musik und der Welt, die Hinsicht, in welcher jene zu dieser im Verhältnis der Nachahmung oder Wiederholung steht, liegt aber sehr tief verborgen. —

Sch. erklärt nun, über dieses Verhältnis sich eine Ansicht gebildet zu haben, die ihm und denen, die sich in seine ganze Weltauffassung vertieft hätten, wohl zur Erklärung des Wesens der Musik ausreichend erscheinen könne; die er aber wegen der eigentümlichen Beschaffenheit des in Frage stehenden Verhältnisses von Vorbild und Nachbild nicht eigentlich in ihrer Richtigkeit zu beweisen vermöge.

Das Wesentliche seiner Ausführungen stelle ich hier kurz zusammen:

Während alle anderen Künste das Wesen des Willens nur mittelbar ausdrücken, indem sie ihn objektivieren d. h. in den Ideen darstellen, übergeht die Musik die Ideen und ist so eine unmittelbare Objektivation des Willens, unmittelbar, wie die Welt selbst es ist, und wie insbesondere die Ideen es sind. Sie ist ein Abbild des Willens selbst, nicht erst der Ideen. Sie ist eine andere Art der Objektivierung des Willens neben der Objektivierung desselben durch die Ideen und steht darum dem Wesen des Willens um eine Stufe näher als die übrigen Künste. Darum ist auch die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher als die der anderen Künste; denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen (W. a. W. u. V. I, 340). Da es aber doch derselbe Wille ist, der sich sowohl in den Ideen wie in der Musik objektiviert, so muss zwischen beiden ein Parallelismus,

eine Analogie bestehen. Die Hauptzüge dieser Analogie sind folgende: Grundbass = niedrigste Stufe der Objektivation des Willens; unorganische Natur, Masse des Planeten. — Die hohen Töne „bekanntlich anzusehen als entstanden durch die Nebenschwingungen des tiefen Grundtons“ (W. a. W. u. V. I, S. 340) = Körper in der Natur enstanden durch stufenweise Entwicklung aus der Masse des Planeten. — Tiefe hat ihre Grenzen = Materie hat Form und Qualität, ohne diese nicht wahrnehmbar. — Die Ripienstimmen zwischen Grundbass und leitendem Tone = Stufenfolge der Ideen. — Intervalle der Tonleiter = bestimmte Stufen der Objektivation des Willens (Species in der Natur). — Unfreiheit der tiefen und mittleren Stimmen = Fehlen eines eigentlich zusammenhängenden Bewusstseins bei den Wesen der ganzen unvernünftigen Welt. — Melodieführende Stimme = höchste Stufe der Objektivation des Willens, besonnenes Leben und Streben des Menschen. — Wesen der Melodie stetes Abweichen, Abirren vom Grundtone und stetes endliches Zurückgehen zum Grundton = Streben des Willens, Befriedigung, neues Streben, neue Befriedigung usw. — Dissonanz = das unserem Willen Widerstrebende; Konsonanz = Befriedigung des Willens. — Vorhalt (eine Dissonanz, die die mit Gewissheit erwartete finale Konsonanz verzögert, wodurch das Verlangen nach ihr gestärkt wird und ihr Eintritt desto mehr befriedigt) = durch Verzögerung erhöhte Befriedigung des Willens. — Zwei allgemeine Tonarten, Dur und Moll = zwei allgemeine Grundstimmungen des Gemütes, Heiterkeit oder wenigstens Rüstigkeit, und Betrübnis oder doch Beklemmung (W. a. W. u. V. II, 535, 36). —

Bei allen diesen Analogien darf man aber nie vergessen, dass die Musik zu ihnen kein direktes, sondern nur ein mittelbares Verhältnis hat, da sie nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das Ansich aller Erscheinung, den Willen selbst ausspricht. Sie drückt daher nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübnis usw. aus, sondern die Freude, die Betrübnis usf., das Wesentliche derselben, die „Quintessenz des Lebens“. Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat (W. a. W. u. V. I, 344, 343). —

Man kann nach alledem die erscheinende Welt und die Musik als zwei verschiedene Ausdrücke derselben Sache ansehen. Da die Musik unmittelbar den Willen selbst darstellt, ist es erklärlich, dass sie auf den Willen d. h. die Gefühle,

Leidenschaften und Affekte des Hörers unmittelbar einwirkt. Sie giebt alle Regungen unseres inneren Wesens wieder, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual — darauf beruht das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht. Denn sie erregt nicht die Affektionen des Willens selbst, nicht wirklichen Schmerz und wirkliches Behagen, sondern nur ihre Substitute, das dem Intellekte Angemessene, als Bild der Befriedigung des Willens, und das jenem mehr oder weniger Widerstrebende, als Bild des grösseren und geringeren Schmerzes (W. a. W. u. V. II, 530). Die Willensbewegungen selbst sind also hier auf das Gebiet der blossen Vorstellung hinübergespielt, welche der ausschliessliche Schauplatz der Leistungen aller schönen Künste sind, da diese durchaus verlangen, dass der Wille selbst aus dem Spiele bleibe und wir uns durchweg als rein Erkennende verhalten (ebd.). — Als selbständige Kunst bedarf die Musik nicht der Worte; dass die Zugabe der Dichtung zur Musik uns so willkommen ist, beruht darauf, dass in diesem Falle unsere unmittelbarste und unsere mittelbarste Erkenntnisweise zugleich und im Vereine angeregt werden. (W. a. W. u. V. S. 526, 527.)

Ich schliesse diese Darstellung, die sich zum Teil auf eine wörtliche Wiedergabe der Ausführungen Schopenhauers beschränkt, mit folgenden, das Wesen und die Bedeutung der Kunst noch einmal kurz zusammenfassenden Worten, die er am Ende des 3. Buches seines Hauptwerkes (I. Band) ausspricht:

Wenn man erwägt, dass die gesamte sichtbare Welt nur die Objektivation, der Spiegel des Willens ist, die ihn zu seiner Selbsterkenntnis, ja zur Möglichkeit seiner Erlösung begleitet, und zugleich, dass die Welt als Vorstellung, wenn man sie abgesondert betrachtet, indem man, vom Wollen losgerissen, nur sie allein das Bewusstsein einnehmen lässt, die erfreulichste und die allein unschuldige Seite des Lebens ist, dann ist die Kunst als die höchste Steigerung; die vollkommenste Entwicklung von allem diesem anzusehen, da sie wesentlich ebendasselbe, nur konzentrierter, vollendeter, mit Absicht und Besonnenheit leistet, was die sichtbare Welt selbst, und sie kann daher, im vollen Sinne des Wortes, die Blüte des Lebens genannt werden. Ist die ganze Welt als Vorstellung nur die Sichtbarkeit des Willens, so ist die Kunst die Verdeutlichung dieser Sichtbarkeit, die camera obscura, welche die Gegenstände reiner zeigt und besser übersehen lässt, das Schauspiel im Schauspiel, die Bühne auf der Bühne im „Hamlet“.

II. Teil.

Kritik.

Eine Kritik der ästhetischen Grundanschauungen Sch.s. hat sich nicht damit zu befassen, einzelne Unrichtigkeiten und Inkonsequenzen aus seinem Systeme herauszuheben und als solche nachzuweisen — dass es an solchen nicht fehlt, wird sich leicht ersehen lassen und ist auch in einer derartigen weltzusammenfassenden und welterklärenden Schrift wohl fast unvermeidlich. Es kann sich hier nur darum handeln, die Grundpfeiler seines ästhetischen Gebäudes zu prüfen, zu welchem Zwecke die Kritik sich natürlich zugleich mit gewissen Hauptsätzen der ganzen Lehre Sch.s. zu beschäftigen haben wird. —

Die Ästhetik Sch.s. entwickelt sich, wie wir gesehen haben, aus zwei (für ihn bestehenden) Thatsachen: der Möglicheit des willensfreien Erkennens — und der Möglichkeit eines reinen d. h. vom Satze des Grundes freien Objektes der Anschauung. Es giebt — das war der Ausgangspunkt dieser Ästhetik — eine Erkenntnis, in der der Erkennende frei ist vom Willen — die ästhetische Erkenntnis; und es giebt ein Objekt dieser Erkenntnis, das ausserhalb des Satzes vom Grunde steht — die Idee. — Damit sind zunächst die beiden Teile der Kritik bestimmt: sie zerfällt in eine Beurteilung der Lehre von der willenlosen Erkenntnis und in eine solche der Lehre von der Idee. Da aber die Lehre von der Musik sich aus dem oben erwähnten Kreise der Betrachtung aussondert, so bedarf es für diese Lehre einer besonderen Kritik, während die Besprechung der übrigen Künste sich unter dem zweiten Teile wird unterbringen lassen.

So zerfällt also dieser Teil der vorliegenden Abhandlung in folgende drei Abschnitte:

I. Kritik der Lehre vom Subjekte der ästhetischen Anschauung.
II. Kritik der Lehre vom Objekte der ästhetischen Anschauung.
III. Kritik der Lehre von der Musik.

I. Abschnitt.

Kritik der Lehre vom Subjekte der ästhetischen Anschauung.

Zur Herbeiführung der ästhetischen Erkenntnis ist es nach Sch. erforderlich, den Willen zum Schweigen zu bringen, oder, wie er es ausdrückt: „Die Veränderung besteht darin, dass die Erkenntnis sich einmal vom eigenen Willen gänzlich abwendet, also das ihr anvertraute teure Pfand jetzt gänzlich aus dem Auge verliert und die Dinge so betrachtet, als ob sie den Willen nie etwas angehen könnten (W. a. W. u. V. II, S. 431). — Diese Zurückdrängung des Willens entspringt aus einem temporären Überwiegen des Intellektes über den Willen (ebd.). Unser Bewusstsein hat nämlich zwei Seiten: teils ist es Bewusstsein vom eigenen Selbst, teils Bewusstsein von anderen Dingen und als solches zunächst anschauende Erkenntnis der Aussenwelt. Je mehr die eine Seite hervortritt, desto mehr weicht die andere zurück. Das Bewusstsein von anderen Dingen ist um so vollkommener, je weniger wir uns dabei des eigenen Selbst bewusst sind. —

Wir müssen hier zunächst auf die Bedeutung des Wortes „Wille“ achten. Wille ist nach Sch. hier unser eigenes Selbst. Um nun Gegenstände ausser uns möglichst rein d. h. nach dem, was sie ganz an und für sich sind, aufzufassen, ist es allerdings nötig, dass wir das Bewusstsein von uns selbst so klein werden lassen wie möglich. Je weniger wir bei der Betrachtung eines Gegenstandes an uns selbst, an seine Beziehungen auf uns denken, um so reiner wird das gewonnene Bild des Gegenstandes sein. — So ist es ganz klar, was Sch. meint: Wenn wir rein anschauen wollen, dürfen wir nicht im Zustande eines Affektes, einer Hinneigung oder Abneigung zu dem anzuschauenden Gegenstand uns befinden, sondern müssen ihn einmal so betrachten, als ob er uns mit unseren Wünschen, Neigungen und Strebungen nichts anginge. Das heisst objektiv anschauen. Einen Menschen, der dies fertig brächte, nennt Sch. willensfrei; er ist das Subjekt der ästhetischen Erkenntnis. Wenn dieses rein objektive Anschauen gelingt, so bedingt es für uns einen Zustand des Wohlbehagens, kann uns im Leid der Welt ein Trost sein, insofern es uns unsere Leiden und Sorgen vergessen lässt und uns so in einen ruhigen ungetrübten Zustand versetzt. Das Genie hätte hiernach die Fähigkeit, leichter und länger in diesem Zustande zu sein; das Kunstwerk brächte uns leichter in diesen Zustand. —

Es ist einleuchtend, dass im grossen und ganzen diese Anschauung über das Verhältnis des ästhetischen Subjektes zum Objekte mit der Anschauung Kants vom interesselosen Gefallen übereinstimmt; nur dass das Wesentliche derselben bei Kant in „transcendentaler“, bei Schopenhauer in metaphysischer Begründung auftritt. Kant erstrebt die Aufzeigung eines apriorischen ästhetischen Urteilsvermögens (Geschmack), Sch. will die methaphysische Unterlage für dessen Möglichkeit durchblicken lassen. —

Wie ist nun aber ein solches Zustandekommen einer reinen von allen Affekten und persönlichen für das eigene Selbst interessierten Neigungen und Strebungen freien Betrachtungsweise der Dinge überhaupt möglich? — Sch. erklärt dies aus dem plötzlichen Vorherrschen des Intellektes über den Willen. Verstünde er nun unter Willen überall nur das, was ich oben angeführt habe, unser eigenes strebendes Selbst, so liesse sich das plötzliche Vorherrschen der anschauenden Thätigkeit erklären aus einem festen Entschlusse des Subjektes, nun einmal alle Rücksichten und Beziehungen auf sich selbst bei Seite zu setzen und ruhig anzuschauen. Aber ein solcher Entschluss, sich einmal von sich selbst loszureissen, muss doch gefasst werden, ein solches zeitweiliges Vorherrschen der reinen Anschauung muss doch erhalten und gleichsam verteidigt werden. Was ist denn nun in uns dasjenige, was einen Entschluss fassen, was die Geistesthätigkeit des Anschauens ausüben kann? Wir haben darauf nur die Antwort: Unser Wille. Wir wollen einmal einen Gegenstand an und für sich anschauen; wir wollen einmal alle unsere Gedanken von uns ab und auf einen Gegenstand ausser uns lenken und dabei festhalten. — Sch. aber lässt die ästhetische Anschauung nicht aus einem solchen Entschlusse unseres Ichs herkommen; er giebt uns überhaupt gar keine Erklärung darüber, wie sie zustande kommt, ausser der, dass er sagt, sie bestehe in einem Ueberwiegen des Intellektes über den Willen. Wie dieser Zustand erreicht werden könne, sagt er nicht; ihm genügt, dass er vorhanden sein kann. Wollten wir ihm nur folgen darin, dass von einem Entschlusse hier nicht die Rede sein könne, so müssten wir das Zustandekommen der reinen Anschauung etwa so erklären: Wir lassen die angeschauten Gegenstände nur auf uns wirken und haben es dann abzuwarten, bis sie so kräftig auf uns einwirken, dass alles Streben unseres Ichs und alle auf unser eigenes Wohl und Wehe bezüglichen Gedanken allmählich zurücktreten. — Aber würde es denn jemals wirklich dazu kommen, wenn nicht ein hinlänglich starker Lenker unsere Gedanken und Vorstellungen leitete — eben unser Wille?

Würde nicht ohne solche feste Leitung ein Gedanke den andern jagen, würden wir nicht statt eines bestimmten Anschauungsinhaltes nur einen verschwommenen verwischten sich stets ändernden und schliesslich ganz undeutlichen Vorstellungsinhalt haben? —

Dass Sch. selbst doch wieder an eine Art von Willensthätigkeit bei der ästhetischen Anschauung denken muss, zeigt uns seine Ausführung über das Erhabene: Bei Gegenständen, die ein feindliches Verhältnis gegen den menschlichen Willen haben, muss der Beschauer erst mit Bewusstsein von diesem feindlichen Verhältnisse abstrahieren. Also muss er doch erst durch einen Willensakt in diesem Falle zu jenem rein kontemplativen Zustande sich durcharbeiten. —

Man kann hiergegen nicht einwenden, Sch. verstehe in diesem Zusammenhange unter Wille nur das eigene strebende, um sein Wohl besorgte und bekümmerte Selbst; nur von diesem gelte es, die anschauende Thätigkeit loszumachen. Denn diese Auffassung würde ihm die Annahme von verschiedenen Arten des Willens beilegen. Der Philosoph unterschiede hiernach von dem unser eigentliches Wesen ausmachenden Willen einen anderen Willen, der sich in geistiger Thätigkeit, im Intellekte wirkend zeigte und der zu der bezeichneten Erhebung über den erstgenannten führen sollte. Wo bliebe denn da die grosse von ihm so oft betonte Einheit seiner Welterklärung, wenn der Wille sich so in und von sich selbst differenzierte? Was sollte denn der Intellekt als geistige Thätigkeit überhaupt sein, wenn er als solche nicht identisch mit dem Willen wäre, den Sch. von seinen niedrigsten Objektivationsstufen bis zu seinen höchsten verfolgt? — Für einen solchen, etwas anderes als der eine Wille d. h. das Ding an sich seienden Willen ist in diesem Systeme kein Raum vorhanden. —

Wir sehen, wie wir uns die Sache auch zu erklären suchen, stossen wir auf einen Widerspruch: entweder der Intellekt, durch dessen Vorherrschen das rein ästhetische Anschauen möglich wird, ist frei von Willen — dann widerstreitet das den Thatsachen der ästhetischen Anschauung, die uns zeigen, dass hier ein Entschliessen und damit ein bewusstes Festhalten bestimmter Vorstellungen und ein Verdrängen anderer stattfindet — oder der Intellekt hat eine besondere Kraft und Thätigkeit, die ganz anders geartet ist als der „Wille“ — dann widerstreitet das dem hier waltenden philosophischen Hauptgedanken, dass alle Kraft, Thätigkeit usw. jener eine als Weltprincip gesetzte Wille ist. —

Ein willenloses Subjekt der Erkenntnis im Sinne Sch.s. ist nach alledem undenkbar. Nicht dadurch, dass der Beschauer

sich vom Willen gänzlich frei macht, sondern dadurch, dass er durch seinen Willen seine Gedanken auf den zu beschauenden Gegenstand, allerdings in eigentümlich bestimmter Weise, konzentriert, gelangt er zur ästhetischen Anschauung d. h. zu einer Anschauung, in der das Subjekt den Gegenstand anschaut nach dem, was er für sich, und nicht nach dem, was er für es selbst ist. Wem es gelingt, einen Gegenstand rein für sich anzuschauen, ohne etwa dabei abzuwägen, inwiefern dieser Gegenstand seinem Ich im freundlichen oder feindlichen Sinne etwas sein könnte, der befindet sich an der Schwelle der ästhetischen Anschauung. Um zu einem solchen Zustande zu gelangen, bedarf es eines Willensentschlusses, der den Gedanken des Menschen eben die bestimmte Richtung vom Ich und dessen Wohl und Wehe hinweg auf den Gegenstand selbst giebt. — Nun wird es natürlich einerseits auf die Natur und Gewöhnung des Menschen, andrerseits auf die Beschaffenheit des Objektes ankommen, um einen solchen Zustand leichter oder schwerer herbeizuführen. Der Mensch, dessen Geist so beschaffen ist, dass er sich leicht von den Sorgen und Strebungen um das eigene Ich und alles, was damit im Zusammenhange steht, frei machen kann, besitzt einmal ein grösseres Mass von Einsicht, das es ihm möglich macht, im gegebenen Falle über das eigene Selbst hinauszublicken, dann aber auch ein grösseres Mass von Willenskraft. Ein solcher Mensch von hoher Intelligenz, weitem tiefem Blicke und starkem Willen aber ist genial im ästhetischen Sinne; kommt bei ihm nun noch die Fähigkeit hinzu, das also rein Angeschaute in sich zu verarbeiten und dann aus sich heraus wiederum zu gestalten, wobei er dessen, was man Technik nennt, nicht entbehren kann, so ist er der Künstler. —

Die Gegenstände der ästhetischen Anschauung aber können das Zustandekommen eines solchen rein anschauenden Zustandes je nach ihrer Beschaffenheit erleichtern oder erschweren. Je mehr wir gewöhnt sind, einen Gegenstand in Beziehung zu uns zu setzen, um so schwerer wird es sein, sich in seiner Anschauung der Gedanken, die auf diese Beziehungen gerichtet sind, zu erwehren, was doch nötig ist, um ihn rein anzuschauen. So steht es aber mit allen Gegenständen, die unser wollendes Ich reizen und abschrecken, die unsere sinnlichen Begierden oder unsere Angst und Furcht erregen. Gelingt es uns, dieser Affekte Herr zu werden, so kommen wir dazu, einen Gegenstand schön zu nennen, womit wir dann ausdrücken, dass er Gegenstand unserer reinen ästhetischen Anschauung geworden ist, oder auch, wenn wir durch Schrecken und Angst erst zur reinen Anschauung durchgedrungen sind, ihn erhaben zu finden. —

Wir müssen also Sch. beistimmen in der Behauptung, nur der verhalte sich ästhetisch, der die Beziehungen eines Gegenstandes auf seine eigene Person mit ihren Neigungen und Begierden bei Seite lässt und den Gegenstand nur um des Gegenstandes willen anschaut. Aber wir können nicht gelten lassen, dass sich der Mensch dabei in einem vom Willen freien Zustande befindet; wir müssen sogar behaupten, dass gerade hierbei der Wille besonders kräftig thätig ist. Da nun das, was ich hier Wille nenne, sich mit dem, was Sch. Willen nennt, decken muss — weil wir gerade im Zusammenhange seiner Philosophie nur diesen einen Willen als vorhanden ansehen müssen — so irrt er eben, wenn er sagt, ein solches rein anschauendes Subjekt sei willensfrei.*) — Er kommt aber dazu durch das Vorurteil, das er sich über den Willen und dessen Wesen gebildet hat, indem er ihn pessimistisch auffasst. Weil er einerseits behauptet, dass der Wille nur Jammer, Streit und Leid erzeuge, auf der anderen Seite aber in der ästhetischen Anschauung etwas Trostvolles, Friedebringendes zu erblicken nicht umhin kann, so vermag er den Willen in der ästhetischen Anschauung nicht zu dulden und verfällt so darauf, die ästhetische Anschauung und ihr Subjekt als willensfrei zu erklären, indem er bei diesen Erörterungen den Begriff des Willens in einer mit seiner metaphysischen Grundvoraussetzung schwer verträglichen Weise verengert. —

II. Abschnitt.

Kritik der Lehre vom Objekte der ästhetischen Anschauung.

Sch. lehrt: Das Korrelat des Subjektes der reinen Erkenntnis ist das Objekt der reinen Erkenntnis. Indem das anschauende Subjekt sich in seine Anschauung gänzlich verliert, erkennt es nicht mehr einzelne Gegenstände, sondern es sieht die Dinge losgelöst von Raum, Zeit und Kausalität; in diesem Falle aber sind es dann Ideen, die es erkennt, nicht mehr einzelne Dinge. Alle Dinge sind nämlich Erscheinungen des Willens, die eingegangen sind in die Formen unseres Vorstellens, Zeit, Raum und Kausalität; schwinden diese Formen bis auf die eine: die des „Objekt-Seins für ein Subjekt“, so ziehen sich die einzelnen

*) Vgl. hierüber auch Ph. Mainländer, Philosophie der Erlösung I, S. 116 u. 117 (2. Aufl.), auf dessen Ausführungen über die Ästhetik hier überhaupt nachdrücklich hingewiesen sei.

Erscheinungen gleichsam wieder in eins zusammen; diese Erscheinung des Willens, die nur noch in die Vorstellungsform: Objekt für ein Subjekt eingeht, ist die Idee. —

Ich habe nun schon im vorhergehenden Kapitel nachzuweisen gesucht, dass das Subjekt der reinen Erkenntnis mit nichten als willenlos gedacht werden kann. Betreffs des Objektes derselben, das als solches den Inhalt der ästhetischen Auffassung bildet, wird sich nun auch zeigen lassen, dass die Form seiner Vorstellung, sofern es eben anschaulich ist, doch auch ebenso unter die allgemeinen Formen des anschaulichen Vorstellens, nämlich Raum, Zeit und Kausalität, fällt, wie jedes andere Objekt. — Es wird dann auch von dieser Seite her bestätigt werden, dass sich in der ästhetischen Erkenntnis nicht die ganze Welt, sowohl des Subjektes als auch des Objektes, verwandelt in eine Welt, in der alles, was sonst von Vorstellungssubjekt und Vorstellungsobjekt gilt, verschwindet und einer ganz anderen Art des Seins und Erkennens Platz macht, sondern dass wir uns auch in der ästhetischen Anschauung auf dem Boden unseres gewohnlichen psychologisch erklärbaren Erkennens befinden. – Als Ausgangspunkt dieser Ausführung betrachte ich also die Frage: „Ist es möglich, dass ein Objekt anschaulich sei, das nicht in die Vorstellungsformen Zeit, Raum und Kausalität, sondern nur in die des Objekt-Seins für ein Subjekt eingeht?“

Der Wille in seiner adäquaten Erscheinungsform Idee ist Vorstellung geworden. Wodurch ist nun (nach Sch.) etwas unsere Vorstellung? Hierauf antwortet Sch. gleich im Anfange seines Hauptwerkes (W. a. W. u. V. I, § 1): „Die Welt, welche den Menschen umgiebt, ist nur als Vorstellung da d. h. durchweg nur in Beziehung auf ein Anderes, das Vorstellende, welches er selbst ist. Diese Wahrheit ist die Aussage derjenigen Form aller möglichen und erdenklichen Erfahrung, welche allgemeiner als alle anderen, als Zeit, Raum und Kausalität ist: denn alle diese setzen eben schon jene voraus, und während jede dieser Formen, welche alle wir als so viele besondere Gestaltungen des Satzes vom Grunde erkannt haben, nur für eine besondere Klasse von Vorstellungen gilt, so ist dagegen das Zerfallen in Objekt und Subjekt die gemeinsame Form aller jener Klassen, ist diejenige Form, unter welcher allein irgend eine Vorstellung, welcher Art sie auch sei, abstrakt oder intuitiv, rein oder empirisch, nur überhaupt möglich und denkbar ist.“ So ist die Idee eine anschauliche Vorstellung, indem sie eben jene erste und allgemeinste Form beibehalten hat, die der Vorstellung überhaupt, des Objekt-Seins für ein Subjekt (W. a. W. u. V. I, § 32. S. 240. Idee anschaulich ebd. § 49, S. 311 und öfters). Indem Sch. so

die Idee als anschauliche Vorstellung bezeichnet, die aber nicht in die Vorstellungsformen Raum, Zeit und Kausalität eingeht, verlangt er damit, man solle etwas anschaulich vorstellen, ohne dabei die Anschauungsformen Raum, Zeit und Kausalität auf dieses Objekt anzuwenden. Indem ich aber irgend ein Objekt anschaulich erkennen will, muss ich doch schon dieses Objekt als ausserhalb meines anschauenden Bewusstseins befindlich betrachten; was ich anschaulich vorstellen will, muss ich entweder mit den Sinnen als ausserhalb meiner selbst befindlich, mir gegenüber anschauen, oder ich muss es mir im Innern als ein Bild des Wahrgenommenen wieder erzeugen: immer aber wende ich hierbei die Raumanschauung oder (bei Anschauung im weiteren Sinne) die Zeitanschauung an (bei Gehörvorstellungen). Jede Vorstellung, die ich ohne diese Anschauungsformen habe (die nicht in diese Formen „eingehen"), ist nicht mehr anschaulich, sondern abstrakt. — Ich möchte dies an zwei Beispielen erläutern. In der Baukunst wird nach Sch.s. Ausführungen die Idee der Schwere mit der Idee der Starrheit verbunden dargestellt. Schwere und Starrheit werden hier also vom ästhetischen Subjekte als ästhetische Objekte erkannt, als Ideen anschaulich vorgestellt. Sehe ich nun also beispielsweise eine Säule, die einen Querbalken als Last trägt, so komme ich zunächst etwa auf den Gedanken: hier ist eine Masse, die trägt, und eine Masse, die drückt. In der tragenden Masse erkenne ich dann etwa eine Kraft wirken, die ich Starrheit nennen kann, im Kampfe gegen eine Kraft, die in der drückenden Masse wirkt, die Schwere. Sehe ich denn nun aber — und wäre ich noch so sehr willenloses Subjekt der ästhetischen Anschauung — ein Abbild dieser Kräfte unräumlich und unzeitlich anschaulich vor mir? Gewiss nicht; ich bemerke nur Erscheinungen im Raume und erst durch einen weiteren Schritt in meinem Bewusstsein komme ich etwa zur Erkenntnis von in den angeschauten räumlichen Gegenständen wirkenden Kräften; ein Mensch, der nichts von diesen physikalischen Kräften gehört hätte, würde zunächst eben anschaulich nichts bemerken als tragende Säule und darauf ruhenden Balken; bei dem Gebildeten könnte aus beiden etwa ein Bild der Wirkung gewisser Kräfte entstehen; nicht aber würde er anschaulich Ideen der Starrheit und Schwere erblicken. Was ich sehe, sehe ich mit Hilfe der Raumanschauung; und das, was Sch. anschauliche Idee nennt, erschliesse ich erst aus den durch die Raumanschauung geschaffenen Vorstellungen. Kräfte sind anschaulich überhaupt nicht vorzustellen, sondern eben zu erschliessen aus den Gegenständen, in denen sie wirken, und Ideen solcher Kräfte — d. h. also Erscheinungen solcher Kräfte — losgelöst von Gegenständen, an und in denen sie wirken,

sind für uns nicht anschaulich erkennbar. Wir gehen also zunächst von den im Raume gegebenen oder durch die Raumvorstellung wieder im Bewusstsein erzeugten Gegenständen aus und gelangen durch Anwendung einer Verstandesthätigkeit (Kausalität) zu der Vorstellung von Kräften, die aber nicht mehr anschaulich sind. — Ein anderes Beispiel aus einem anderen Gebiete: Auf einem Bilde sei ein Tier, etwa ein Hund dargestellt. Nach Sch. erkennt das Subjekt der ästhetischen Anschauung hierin eine Idee; nicht den einzelnen Hund, sondern ein Bild seiner ganzen Gattung anschaulich dargestellt. Sehe ich nun noch so sehr von allen zufälligen Eigenschaften des dargestellten Tieres ab, so bleibt immer noch eine bestimmte räumliche Gestalt; fällt die Vorstellung der Gestalt auch weg, so hört für mich damit auch jede anschauliche Vorstellung überhaupt auf. Also brauche ich auch hier die Raumanschauung oder muss auch hier das vorzustellende Objekt in die Raumvorstellung eingehen; eine Idee der ganzen Gattung kann ich etwa abstrakt, als Begriff denken, nie aber anschaulich vorstellen.*) —

Aus diesen Analysen geht also hervor, dass eine Vorstellung, die anschaulich sein soll, unbedingt in das principium individuationis (Raum und Zeit) eingehen muss. Somit ergiebt sich für den Standpunkt, den Sch. einnimmt, wiederum, wie im 1. Abschnitte dieser Kritik, ein Dilemma. Entweder nämlich sind die Ideen anschaulich, — dann fallen sie aber ebenso wie alle anderen anschaulichen Vorstellungen unter das, was Sch. principium individuationis nennt, also unter den Satz vom Grunde und somit nach seiner Theorie in eine Beziehung zum Willen — oder sie sind nicht anschauliche Vorstellungen, sondern Begriffe — dann können sie nicht Erscheinungen des Willens, dazu noch die deutlichsten, sein. — Sch. erschwert sich eine sachliche Auffassung der Thatsachen eben auch hier von vornherein durch den Hauptbegriff seiner Philosophie, den Willen und dessen von ihm gesetzte Eigenschaften. Wie er ein willenloses Subjekt der ästhetischen Anschauung haben muss, nur um den Willen als das böse leidbringende keinen wahren Genuss schaffende Princip aus dem anerkanntermassen wahren Genuss bringenden ästhetischen Anschauen zu beseitigen, so muss er auch ein Objekt haben, das, frei von allen Beziehungen zum Willen, angeschaut werden kann; also frei vom Satze vom Grunde. — Thatsächlich liegen die Verhältnisse meiner Ansicht nach doch eben wohl so — und Sch.s. Ausführungen weisen mir zur Bildung dieser Ansicht allerdings den Weg: In der ästhetischen Anschauung wirken zunächst die Objekte in derselben Weise, wie sonst die Objekte der Anschauung auf uns

*) So auch Mainländer a. a. O. S. 144, Absatz 2.

wirken. Was aber macht sie aus gewöhnlichen zu ästhetischen Objekten? Zweierlei Umstände, wie es scheint: Erstens unser subjektives Verhalten ihnen gegenüber, und zweitens ihre objektive Beschaffenheit. Jenes ist oben geschildert; es besteht darin, dass wir die Gegenstände an und für sich anschauen; wir machen sie so für uns gleichsam zurecht zu einem besonderen Zwecke (genauer: die Vorstellungen der Gegenstände). Der zweite Umstand aber liegt darin, dass Objekte, um ästhetisch wirken zu können, das Wesentliche ihrer Gattung möglichst in sich zusammen vereinigen. Solche Gegenstände sind hier und da in der uns umgebenden Welt vorhanden; meist bemerkt man aber (wozu freilich eine Ausbildung erfolgt sein muss) auch an den scheinbar vollkommensten gewisse Mängel, die wiederum bei anderen sich nicht zeigen, denen wieder andere anhaften; was ich an einem Gegenstande etwa sehr deutlich und schön ausgebildet finde, finde ich bei dem andern weniger vollkommen; der hat wieder andere Vollkommenheiten, die dem ersten fehlen. Gegenstände nun, die in solchem Sinne sich der Vollkommenheit (in der Ausbildung ihrer Gattung) nähern, sind Objekte der ästhetischen Anschauung. Der künstlerisch in die Welt blickende Mensch wird nur eben unendlich viel mehr Objekte ästhetischer Anschauung finden als der gewöhnliche, weil er in höherem Grade die Fähigkeit hat, das Vollkommene zu sehen oder das Unvollkommene als vollkommen anzuschauen, indem er die thatsächlich vorhandenen Mängel in seiner Vorstellung verbessert. Er kann dann mit Hülfe der Technik so vollkommen Geschautes wieder erzeugen und dem Nicht-Künstler vor Augen stellen. So werden sich aber dem Künstler und durch ihn und neben ihm dem Kenner und Laien allerdings gewisse Musterbilder entwickeln, die ihnen Ideen sind im Sinne von exemplaria, Vorbildern. Aber diese Ideen sind ein Produkt der geschichtlichen und kulturellen Entwicklung und daher wechselnd (womit nicht gesagt sein soll, diese Ideen müssten mit der Entwicklung der Menschheit stets reiner und vollkommener werden; gewisse Ideen können eben zu gewissen Zeiten für alle Zeiten ausgebildet sein, wie z. B. vieles aus der griechischen Plastik). —

So zeigt sich auch hier, wie schon im vorhergehenden Abschnitte, dass die Ausführungen Sch.s. Treffendes enthalten — hier, insofern er richtig erkannt hat, dass das ästhetische Objekt seine ganze Gattung vertreten muss, dass es uns ein Bild des vollkommensten der seiner Gattung angehörigen Individuen sein soll —, dass aber der Ausgangspunkt seiner Ästhetik sich nicht festhalten lässt. —

Ich wende mich noch zu den Erörterungen über die einzelnen Künste. — Ganz im allgemeinen ergiebt sich aus der

vorausgehenden Auseinandersetzung, dass der Satz: „Der nächste Zweck aller Kunst ist die Darstellung der Ideen“ nicht richtig ist, wenigstens nicht in dem Sinn, in dem ihn Sch. auffasst. Ideen sind eben anschaulich nicht darstellbar. Vielmehr giebt uns die Kunst stets einzelne Beispiele, die sie aus der Fülle der Erscheinungen und Vorkommnisse der ganzen Welt auswählt, und sie kann deren Darstellung selbst vervollkommnen durch vorausgehende Vergleichung mit anderen Exemplaren der Gattung oder mit anderen Geschehnissen der gleichen Art, und etwa im Laufe der Entwicklung der Kunst auch durch Vergleichung mit den durch die Kunst geschaffenen Gebilden. — Während nun aber die bildenden Künste und die Malerei uns direkt Gegenstände vor Augen stellen, die jenem vollkommensten Gegenstande der Wirklichkeit oder bloss vorgestellten Idealgegenstande sich zu nähern suchen, betreten die redenden Künste einen anderen Weg, um uns jene mustergültigen Bilder (im weiteren Sinne des Wortes) vorzuführen. Sie wirken zunächst durch die Begriffe auf unser Vorstellungsvermögen und suchen hier unser Interesse an dem Mitgeteilten zu erregen (also unsere geistige und gemütliche Thätigkeit in Bewegung zu bringen) oder uns Anregung zur Vorstellung bestimmter äusserer anschaulicher Bilder zu geben; zumeist geht beides neben einander her. Jedes lyrische, epische oder dramatische Gedicht führt uns Menschen oder doch Stimmungen und Gefühle der Menschenseele vor — gewiss stellt es so ein Stück Menschheit dar; aber nirgendwo wird, wie Schopenhauer behauptet, auch nicht im vollkommensten Drama, die Idee der Menschheit dargestellt. Einzelne Menschen, einzelne menschliche Empfindungen, Gefühle, Leidenschaften, Thaten sind es überall, teils allein für sich, teils miteinander in Verbindung, Vermischung und Widerstreit, die als charaktermässiger Ausdruck eines Stückes Lebensinhalt dargestellt werden: sie können und sollen Beispiele aus dem Leben der Menschheit gewähren, durch deren Zusammenfassung und Vergleichung wir dann allerdings in unserem Denken gewisse Merkmale des Begriffs Menschheit finden, sodass sich uns dieser Begriff seinem Inhalte nach immer mehr erweitert und vertieft; ihn ganz zu erfassen, seinen Inhalt völlig zu erschöpfen, wird dem einzelnen Menschen nicht gelingen, wenn er nicht, wie Schopenhauer, sich einen fertigen Begriff der Menschheit schon gebildet hat. —

Die Kunst bietet uns Bilder aus dem Natur- und Menschenleben; idealisierte Darstellungen ihrer Verhältnisse, d. h. solche, die durch ihre Form*) den Eindruck einer Welt für sich, eines in sich selbst zusammenhängenden, auf sich selbst ruhenden

*) nach Schillers Bestimmung: „Freiheit in der Erscheinung.“

und sich selbst genügenden Lebens machen und deshalb, obwohl sie im Grunde immer nach Vorlagen („Motiven“) gearbeitet sind, doch den Eindruck von Schöpfungen machen. Im Sinne dieser Auffassung kann man auch sagen, die Kunst sei eine Darstellung von Ideen, sofern man unter Idee den jeweiligen individuellen, lebensvollen Charakter versteht, der jeder solchen Schöpfung die ihr eigentümliche Stimmung verleiht. Eine Darstellung von Ideen im Sinne Sch.s. aber bietet sie auch so nicht. —

So hervorragend fein und richtig viele Bemerkungen Schopenhauers in der Besprechung der einzelnen Künste sind, so wenig klar ist der Zusammenhang dieser Ausführungen mit dem Grundgedanken seiner Ästhetik, der Lehre von den Ideen. Während er bei den zuerst behandelten Künsten noch mehr an jenem Gedanken der Darstellung der Ideen durch die Kunst festhält, scheint er bei der Besprechung der redenden Künste zum Teil kaum mehr daran zu denken. Wie kann z. B. bei seiner schönen Besprechung des Liedes noch von einer Darstellung einer raum- und zeitlosen Idee die Rede sein, wenn er selbst dort sagt: „Im Liede geht das Wollen (das persönliche Interesse der Zwecke) und das reine Anschauen der sich darbietenden Umgebung wundersam gemischt durcheinander; es werden Beziehungen zwischen beiden gesucht und imaginiert; die subjektive Stimmung teilt der angeschauten Umgebung und diese wiederum jener ihre Farben im Reflexe mit; von diesem ganzen so gemischten und geteilten Gemütszustande ist das ächte Lied der Abdruck (W. a. W. u. V. I, S. 330 f.) ? — Andrerseits sind die prächtigen Bemerkungen über Epos, Roman und Trauerspiel, bei denen er öfters von der Idee spricht (ebd. S. 333, 34.), ein Beweis dafür, dass sich ihm selbst der Begriff der Idee geändert hat; denn hier versteht er unter Darstellung der Ideen eben möglichst deutliche und vollkommene Abbilder einzelner menschlicher Charaktere, Beispiele also aus der Menschheit, einzelne Seiten, die uns das Wesen der Menschheit teilweise verdeutlichen sollen, aber doch nicht Erscheinungen des Willens ausserhalb von Raum und Zeit. —

Die Künste stellen also einzelne Gegenstände und Ereignisse aus dem Leben der Natur und Menschheit dar; sind dies Erscheinungen des Willens, so stellen sie eben diese Erscheinungen des Willens dar, in einer Weise freilich, dass diese nicht einfach abgebildet werden, sondern dass sie ein deutlicheres und vollkommeneres Bild jenes Willens, der in ihnen zur Erscheinung kommt, bieten als die Welt der Wirklichkeit. Ein Zwischending aber zwischen Willen und Erscheinung des Willens, ein Vorstellung gewordener Wille, der nur in die Form: „Objekt-Sein

für ein Subjekt" eingangen ist, ist anschaulich weder vorstellbar noch darstellbar; und daher ist die Ideenlehre Schopenhauers in seiner Ästhetik nicht anzuerkennen.*)

III. Abschnitt.

Kritik der Lehre von der Musik.**)

In der Lehre von der Musik fällt bei Sch. der Gedanke von der Darstellung der Ideen durch die Kunst weg. — Neben die Ideen als die höchsten Objektivationsstufen des Willens, die zwischen diesem und den Erscheinungen stehen, tritt hier als ein ihnen ebenbürtiges Zwischenglied die Musik und zwar als Gegenstand des Hörens. Die musikalischen Töne gewähren uns ebenfalls ein Abbild des Willens: auch sie stehen zwischen Willen und Erscheinungswelt und lassen uns einen klaren Blick in das Wesen des Willens thun. — Im Begriffe des Abbildes spielen nun aber in Sch.s. Ausführungen zwei Begriffe ungeklärt durcheinander, der Begriff nämlich des Ebenbildes und der des Symbols. Der erstere bedarf keiner weiteren Erklärung; der allgemeinste Begriff des Symbolisierens liegt darin, dass für eine Sache ein Zeichen dargeboten wird, welches die Vorstellung jener zu erwecken im Stande ist und dadurch sie hinsichtlich ihres Gefühlswertes zu vertreten vermag.***) In den Beispielen, die Sch. zur Begründung seiner Ansicht giebt, denkt er bald mehr an den einen, bald mehr an den anderen Begriff. †) —

Die Kunst hat es nun weder mit Ebenbildlichkeit noch mit Symbolik ausschliesslich zu thun. Ihre Aufgabe ist Idealisierung der Wirklichkeit, d. h. (kurz gesagt) Abbildung, aber in einer bestimmten Art der Vergeistigung des angeschauten Gegenstandes.††) Abgebildet wird das „Motiv" (z. B. zu

*) Dass die Ideen, wie er sie auffasst, sich mit den Platonischen nicht decken, ist von R. Haym in der betreffenden Kritik seiner Lehre (Preuss. Jahrb. XIV) erörtert worden. Der Begriff der Platon. Idee hat einen grösseren Inhalt als der der Schopenhauerschen.

**) Den Abschnitt „In der Lehre" — „nicht deutlich genug erkannt hat" verdanke ich der Hauptsache nach meinem verehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. Siebeck in Giessen, dem ich dafür auch an dieser Stelle meinen besten Dank ausspreche.

***) Vgl. Fechner, Vorschule der Ästhetik II. S. 130.

†) Der Ansicht, dass die Musik ein Analogon zur Welt der Erscheinungen biete, liegt mehr die Vorstellung des Ebenbildes zu Grunde; der, dass sie ein Abbild des Willens selbst sei, mehr die des Symbols.

††) Vgl. hierüber z. B. Vischer, Ästhet. III, 119 f. — Lotze, Gesch. d. Ästhetik i. Deutschl. S. 450 f. — Siebeck, Wesen der ästhet. Anschauung S. 97 f. — Schillers Brief an Goethe v. 23. Aug. 1794 u. a.

einer Landschaft oder einer dichterischen Erzählung), aber es wird zugleich in einer durch das Wesen der künstlerischen Auffassung bedingten Weise abgerundet, vertieft und erweitert. Hiernach ist das Kunstwerk einerseits Ebenbild, sofern es die äussere Formgestaltung des Gegenstandes wiedergiebt, andrerseits Symbol, sofern es diese äussere Form nicht als blosse Verdoppelung der äusseren Erscheinung des Nachgebildeten hinstellt, sondern als Ausdruck eines durch dieselbe vermöge seiner sinnenfälligen Erscheinungsweise zur gefühlsmässigen Anmutung gebrachten Seelischen. —

Interpretieren wir nun Sch.s. Darstellung durch die oben bezeichnete Unterscheidung, so ergiebt sich Folgendes: Nach seiner Ansicht sind die anderen Künste solche, die den Willen, wie wir es jetzt nennen können, mittelbar symbolisieren; mittelbar, d. h. nicht sein Wesen an sich, sondern die Art, wie er sich in den Ideen objektiviert. Die Musik dagegen symbolisiert dieses Wesen unmittelbar d. h. wie es an sich ist. („Die Musik ist eine unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind." Die Musik ist „ein Abbild des Willens selbst"; „der Wille objektiviert sich sowohl in den Ideen als in der Musik" [W. a. W. u. V. I, 340], „Musik ist nicht Abbildung der Erscheinung, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst" [ebd. S. 346]; „Musik stellt nicht, gleich allen andern Künsten, die Ideen oder Stufen der Objektivation des Willens, sondern unmittelbar den Willen selbst dar" [W. a. W. u. V. II, 525]). Die Musik steht daher in einer Beziehung in einer Reihe mit den Ideen, sofern sie wie diese ein unmittelbar sinnlicher Ausdruck vom Wesen des Willens ist. Der Unterschied zwischen ihr und den Ideen aber liegt darin, dass die letzteren Objektivationen des Willens sind, die dann ihre Symbolisierung selbst erst in den Künsten zu finden haben, während die Musik unmittelbare Symbolisierung des Willens ist, d. h. eine solche, die nicht erst der Zwischenstufe einer Objektivation desselben (durch „Ideen") bedarf. —

Dies also wäre der eigentliche Sinn seiner Grundansicht. Was Sch. nun aber zu ihrer Erklärung ausführt, jene Analogie nämlich zwischen Musik und Erscheinungswelt, die wir im zweiten Kapitel des zweiten Abschnittes der Darstellung kurz angeführt haben, beruht doch wieder auf einer anderen als der dargelegten Auffassung. Nach dieser Analogie nämlich ist die Musik ein „Abbild" des Willens nicht sowohl im Sinne des Symbols, als vielmehr des blossen Ebenbildes, insofern nämlich als sie in dem Material der Töne eine Abspiegelung der Art und Weise abgiebt, wie sich der Wille im Stufenbau

der Welt objektiviert; neben die Objektivation des Willens in der Materie tritt als andersartige Objektivation desselben die in Tönen. —

Aber auch abgesehen von dieser Unklarheit seines Grundbegriffs hat Sch. das „Abbildliche“ im Wesen der Musik nicht vollkommen zulänglich bestimmt. Allerdings bringt ja die Musik bestimmte allgemeine Seiten der Wirklichkeit, und zwar (was bei Sch. auch nicht immer deutlich heraustritt) in ihrem Gefühlswerte zum Ausdruck und zur Darstellung. Aber es trifft nicht den richtigen Sachverhalt, wenn als diese allgemeinen Seiten in erster Linie die Einrichtung der Welt (im Sinne der äusseren) selbst und auf Grund dessen erst auch die der inneren Welt des Gemütes bei ihm hervortreten. Das ergäbe ein Gegenbild der Welt, wie sie sich der Erkenntnis darstellt; die Musik giebt aber nur die Inhalte des Lebens in ihrer stimmungsvollen Allgemeinheit (auch wo sie z. B. ein Gewitter malt, will sie es in seiner unmittelbaren Bezogenheit auf das Gefühlsleben ausdrücken). Die Musik ist Idealisierung und damit Abbild zugleich und Symbol für die allgemeinsten Gemütstimmungen, indem sie einerseits ihre psychische Beschaffenheit, andrerseits aber zugleich ihren unmittelbaren Wert selbst wieder für das Gemüt auszudrücken sucht.*) Sie abstrahiert dabei ursprünglich von bestimmten konkreten Vorgängen und Stoffen, wodurch diese Stimmungen (Freude, Trauer, Erhebung, Verzweiflung, Milde, Zorn u. dgl.) hervorgerufen werden können, und giebt uns nur gleichsam das reine Ansich der Stimmung selbst. Weiterhin hat sie allerdings gelernt, auch in solchen Stimmungen zu denken oder wenigstens ein gefühlsmässiges Analogon des Denkens aus ihnen zu Stande zu bringen, d. h. eine Abfolge, die der Hörer als einen in sich konsequenten Zusammenhang musikalischer „Gedanken“ empfindet (Sonaten, Symphonieen u. dgl.). Im Liede und in der Oper, auch im „Musikdrama“ wird ihr dieser Zusammenhang ihrer Gedanken (in dem eben bezeichneten Sinne) durch die Worte und Handlungen untergelegt. Sie übersetzt dieselben fortgehend in den Ausdruck des unmittelbaren Gemütswertes und kann hierbei auch vieles ergänzen, was Wort und Handlung nicht unmittelbar besagen (was namentlich in Richard Wagners Schöpfungen in ausgedehnterem Masse versucht wird). —

*) „Die Musik, welche einzig dadurch zu uns spricht, dass sie den allerallgemeinsten Begriff des an sich dunkelen Gefühles in den erdenklichsten Abstufungen mit bestimmtester Deutlichkeit uns belebt“ (R. Wagner, Ges. Sch. u. Dicht. [Leipzig 1873] IX. S. 97).



Dem wirklichen Wesen der Musik kommt daher Sch. da am nächsten, wo er in ihr nicht sowohl einen Parallelismus zu den Einrichtungen der erscheinenden Welt erblickt, sondern das Abbild des Willens, wie er sich in den Gemütsbewegungen (als Formen der Begehrungen) ausdrückt (W. a. W. u. V. I, § 52 S. 344): die Freude, die Betrübnis usw. Hier fasst er die Musik mehr im Sinne des Symbols, nämlich als Abbild des Willens, wie er sich als Ding an sich in unserem Innern unmittelbar zu erkennen giebt. Die genannten Gemütsbewegungen sind nicht selbst erst Objektivationen des Willens, sondern Bekundungen seines unmittelbaren Wesens und Wertes. Dies ist zu erschliessen aus § 20 des I. Bds., wo Gefühle wie Hunger usw. nicht selbst als Objektivationen des Willens auftreten, sondern Formen des Willens an sich sind, die ihre Objektivationen in der Gestaltung des Leibes erst erhalten. Was von den Gefühlen gilt, die aus bestimmten Gründen dort aufgeführt werden, muss aber auch von idealeren Gefühlen gelten.*)

Worin das einheitliche Wesen der Musik besteht, kommt nach alledem bei Sch. nicht zum klaren Ausdruck, und zwar deshalb, weil er ihr Grundwesen als idealisierte Wiedergabe der Gemütszustände nicht deutlich genug erkannt hat. —

Ich füge noch ein paar Worte über die malende Musik bei, die Sch. in seiner Besprechung der Musik kurz streift. Alle eigentlich nachbildende Musik („wo Erscheinungen der anschaulichen Welt unmittelbar nachgeahmt sind“ W. a. W. u. V. I, S. 347 Ende) verwirft er und von seinem Standpunkte aus auch mit Recht. Auch nach der oben vorgeführten Betrachtung über das Wesen der Musik liegt ihre Bedeutung gewiss nicht darin, dass sie Vorgänge der wirklichen äusseren Welt uns nachahmend wiederholt. Aber trotzdem ist die Anwendung malender Musik nicht durchaus zu verurteilen; sie hat im Gegenteil in gewissen Fällen ihre grosse Berechtigung und schon der Umstand, dass unsere grössten Komponisten die Tonmalerei angewendet haben, muss uns zwingen, in unserem Urteile über ihre Berechtigung vorsichtig zu sein. In zwei Anwendungen kann die malende Musik, soweit ich sehe, mit Berechtigung erscheinen. Einmal nämlich ist sie überall da am Platze, wo der Tondichter beabsichtigt, gewisse Stimmungen, die aus bestimmten der Wirklichkeit entnommenen Gehörvorstellungen erstehen, in uns durch Nachahmung jener Klänge oder Töne in der Musik wieder zu erzeugen; wo dann in unserem Gemüte Erinnerungen wachgerufen werden, die, mit anderen

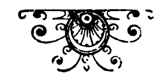
*) vgl. auch Kap. 39 d. II. Bds., S. 526, wo „Gefühle, Leidenschaften und Affekte“ dem Willen als solchem gleich gesetzt werden.

durch die Musik heraufgeführten Gefühlen sich sozusagen im Fluge und halb traumhaft vermischend, einen ganz eigentümlichen Gemütswert für uns erhalten. So darf die Musik z. B. das leise Plätschern eines Baches, das geheimnisvolle Rauschen und Summen eines sommerlichen Waldes („Waldweben"), das Tosen eines Gewittersturmes u. ä. recht wohl mit ihren Mitteln nachahmen, ohne dass sie dabei in Gefahr käme, eine blosse Wiederholung einer Erscheinung der anschaulichen Welt zu sein und sich dadurch gleichsam zu erniedrigen; diese Nachahmung verstärkt gerade ihre Wirkung auf den Hörer und erzeugt in ihm eben durch die oben erwähnte eigentümliche Vermischung jene wunderbaren unbeschreiblichen Stimmungen, die fast jedem, der Musik richtig und mit Hingebung zu hören vermag, so wohl bekannt sind. — Zweitens aber findet die malende Musik da ihre Stelle, wo sie sich ganz bewusst in den Dienst der Wirklichkeit stellt, nämlich da, wo sie bestimmte Vorgänge auf der Bühne begleitet, indem sie Klangerscheinungen der wirklichen Welt in ihren Tönen und Rhythmen nachahmt; sie überschreitet ja hier ebensowenig wie in dem ersten Falle ihre Grenzen; sie will hier eben Dienerin zur Erreichung eines bestimmten Zweckes sein: nämlich der möglichsten Verdeutlichung des dramatischen Vorgangs. Solche Musik kann sich auch ebenso gut an nur gedachte dramatische Vorgänge anschliessen; nur muss eben dem Hörer in jedem Falle klar sein, worauf die Nachahmung Bezug hat, welchen Vorgang sie begleitet; sonst bleibt sie durchaus unverständlich und ihre Deutung bleibt der Willkür und zufälligen Stimmung des Hörers überlassen. Wer z. B. jene lange Folge hämmernder Rhythmen hört, die im „Rheingold" von Wagner die Schmiedearbeit der Nibelungen begleitet und schon vorher, während der vom Hörer nur vorgestellten, nicht auf der Bühne geschauten Fahrt Wodans und Loges nach Nibelheim ertönt, würde, ohne Kenntnis der Handlung, etwa in dieser Musik eine blosse Folge derselben Taktfigur erkennen und sich fragen, was diese dauernde Wiederholung jenes Rhythmus denn nur für einen Sinn habe; sobald ihm aber die Vorgänge auf der Bühne bekannt sind, während deren jene Figur erklingt, und er die dem Eingeweihten bekannten Vorstellungen mit an sie heranbringt, wird alles klar und seine Vorstellung der bestimmten Vorgänge gerade durch diese musikalische Malerei um so deutlicher. Dieses Beispiel liesse sich ja um Dutzende auch aus den Werken anderer Tondichter geschöpfter leicht vermehren. — Nach alledem wäre es ein bedeutender Verstoss gegen Thatsachen der musikalischen Kunst, wenn man aus rein theoretischen Erwägungen der malenden Musik ihre Berechtigung absprechen wollte. Freilich ist viel Missbrauch

mit malender Musik getrieben worden; und die Fehlerquelle liegt wohl darin, dass man Vorstellungen, die einem unserer Sinne zugänglich sind, mit Mitteln hat wieder hervorrufen wollen, die sich an einen ganz anders gearteten wenden (Gesichtsvorstellungen durch Gehörvorstellungen z. B.). Es wäre von Wert, die Werke unserer Meister daraufhin einmal durchzusehen.*) —

Schluss.

Ich glaube, durch die vorliegende Abhandlung erwiesen zu haben, dass allerdings das System der Ästhetik Schopenhauers, wie Kuno Fischer sich ausdrückt, „sich zersetzt und in Stücke geht“;**) aber zugleich hoffe ich auch, dass die weitere Bemerkung des Philosophen, die Stücke enthielten Bleibendes von unvergänglichem Werte,***) durch meine Darstellung und Kritik bestätigt wird. Vor allem sind es die zur Bildung und Verdeutlichung jenes Systems aufgewendeten Gedanken, die für jeden, der sich mit Ästhetik und Kunst überhaupt beschäftigt, anregend und fruchtbringend wirken; niemand wird die Ästhetik Schopenhauers, das 3. Buch seines Hauptwerkes, aus der Hand legen, ohne den Gedanken, dass hier ein tiefer und scharfsinniger Denker geistvoll viel Wahres und Bedeutendes zu ihm gesprochen habe. Die ästhetische Wissenschaft aber verdankt ihm gewiss mehr als nur „geistreiche“ Bemerkungen.



*) Von der Bedeutung der musikalischen Form für die ästhetische Beurteilung ist in diesem ganzen Abschnitte absichtlich nicht gesprochen worden.

**) K. Fischer, Arthur Schopenhauer (Gesch. d. neueren Philos. VIII) S. 474.

***) a. a. O.

Lebenslauf.

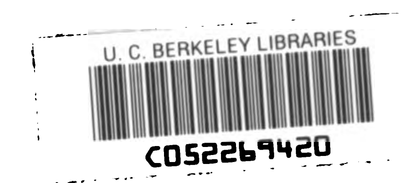
Ich bin als Sohn des Dr. phil. F. Sommerlad, Directors der höheren Mädchenschule, am 16. Febr. 1866 zu Offenbach a. M. geboren und gehöre der evangelischen Konfession an. Ich bestand die Reifeprüfung an dem städt. Gymnasium zu Frankfurt a. M. Ostern 1886 und studierte hierauf an den Universitäten Leipzig, Tübingen und Giessen von 1886—91 klassische Philologie, Geschichte, Deutsch und Philosophie und hörte Vorlesungen in Leipzig bei den Professoren Biedermann, Gardthausen, Lipsius, Maurenbrecher, Ribbeck, Rohde, Wachsmuth, Wundt; in Tübingen bei den Professoren Crusius, Herzog, Pfleiderer, Schwabe; in Giessen bei den Prof. Behaghel, Höhlbaum, Oncken, Philippi, von der Ropp, Schiller, Schmidt, Siebeck. Herrn Professor Dr. Siebeck schulde ich für die Anregung zu philosophischen Studien, für das Interesse, das er an meinen Bestrebungen nahm, und insbesondere für seine freundliche Unterstützung während der Bearbeitung und Ausarbeitung vorliegender Schrift, die 1893/94 entstanden ist, ganz besonderen Dank. — Mein Staatsexamen pro fac. doc. bestand ich März 1891. — Nach Beendigung meines Accesses am neuen Gymnasium zu Darmstadt und vorübergehender Verwendung in Offenbach a. M. und Mainz wurde ich vom Grossherz. Minister. am 1. April 1894 mit der Verwaltung einer Lehrerstelle an der Realschule und dem Progymnasium zu Friedberg betraut.

Friedberg in Hessen, März 1895.

Fritz Sommerlad.




Digitized by Google


U. C. BERKELEY LIBRARIES
C052269420




Digitized by Google

